



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Kulturtransfer zwischen Bayern und Italien in der Renaissance

Roeck, B

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-42217>

Book Section

Originally published at:

Roeck, B (2010). Kulturtransfer zwischen Bayern und Italien in der Renaissance. In: Riepertinger, R. Bayern-Italien. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2010. Augsburg: Bayer. Staatsministerium für Wiss., Forschung und Kunst - Haus der Bayer. Gesch., 28-37.

Kulturtransfer zwischen Bayern und Italien in der Renaissance

Bernd Roeck

I Medaillen

Im Sommer 1998 wurde bei Ausgrabungen hinter der Ulrichsbasilika in Augsburg ein merkwürdiger Fund gemacht: Der wohlerhaltene Tonabdruck einer Porträtmedaille.¹ Der Dargestellte war leicht zu identifizieren, und auch die Ermittlung des Künstlers bot keine Schwierigkeiten. Es handelt sich um das Bildnis des Renaissance-Condottiere Niccolò Piccinino, einer etwas zwielichtigen Gestalt, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Italien unsicher machte. Schöpfer der Medaille, von der in den großen Museen der Welt zahlreiche Exemplare erhalten sind, war Antonio Pisanello (um 1395-um 1455), ein auch als Maler berühmter Medailleur; sie entstand um 1441/42 in Mailand.

Über die Gründe, die das Bildnis des Heerführers über die Alpen führten, läßt sich nur spekulieren. Man weiß nicht einmal mit Gewißheit, ob der Abdruck von einem in Augsburg greifbaren Exemplar genommen wurde oder im Gepäck, eines Kaufmanns, eines Gelehrten, eines Pilgers oder eines Kunsthandwerkers (das sind die vier wahrscheinlichsten Möglichkeiten) nach Augsburg gereist ist. Die Fundumstände machen es wahrscheinlich, daß er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angefertigt wurde, in einer Zeit, als sich die Renaissance als eine Art „Leitkultur“ in Augsburg durchgesetzt hatte. Der Medaillenabdruck ist ein Emblem schöner Italianità, zugleich gibt der außergewöhnliche Fund einen Hinweis auf die merkwürdigen Wege und die Medien, über die kultureller Austausch im frühneuzeitlichen Europa erfolgen konnte.

Medaillen sind beweglich: So wurden sie – wie Zeichnungen, Gemälde oder Statuen – zu Botschaftern der italienischen Kunst, zu Mustern auch, die dann Handwerker und Künstler inspirierten. Pisanello kann als eigentlicher Erneuerer der Medaillenkunst gelten; seine Arbeiten zählen zu den frühesten und zugleich schönsten Beispielen einer Gattung, die als typisch antik galt und schon deshalb in Humanistenkreisen großes Interesse fand. Profilbildnisse wie das des Piccinino spielten auf die Art an, wie sich die Imperatoren Roms einst abbilden ließen.

Offenbar hat die Medaillen-Mode Augsburger Sammler schon früh ergriffen. So sandte Ulrich Gossembrot, Sohn des Humanisten Sigmund Gossembrot, 1459 seinem Vater aus Padua in Blei gegossene „ymagines“ einiger Gelehrter wie Guarino Guarini und Francesco Filelfo, Imperatoren und Fürsten.² Mit großer Wahrscheinlichkeit meinte er damit Porträtmedaillen. Auch von Conrad Peutinger, dem Augsburger „Erzhumanisten“, ist überliefert, daß er Münzen und Medaillen sammelte. Seine eigene Bildnismedaille ließ er dann 1518 nach solchen italienischen Vorbildern anfertigen. Das Augsburger Maximiliansmuseum und andere Sammlungen bewahren zahlreiche Beispiele der süddeutschen Medaillenkunst, die, von Italien kommend, ihre frühesten Ausprägungen in Augsburg und in Nürnberg

¹ Michaela Hermann, Der Abdruck einer italienischen Medaille des Quattrocento: ein Neufund aus Augsburg, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 93 (2000), S. 15-35.

² Ebd., 20; nach Paul Joachimsohn (Hg.), Hermann Schedels Briefwechsel (1452-1478), Tübingen 1893, S. 58.

finden sollte. Meister wie Hans Daucher (um 1485-um 1538) und Hans Schwarz (geb. um 1492) konzipierten nach italienischem Vorbild Bildnismedaillen von einer Qualität, die den Vorbildern in Nichts nachstand.

II Mönche, Drucker und Holzschneider

Das ehemalige Benediktinerkloster St. Ulrich, auf dessen Gelände der Abdruck ausgegraben wurde, zählte zu den Keimzellen des süddeutschen Humanismus. Der große Büchersammler und Reformator Melchior von Stammheim, der von 1458 bis 1474 Abt war, ließ in den Mauern des Klosters sogar eine eigene Druckerei einrichten.³ Von den wenigen Werken, die von der Offizin hergestellt wurden, stammen mehrere von italienischen Autoren. Es handelt sich noch ausschließlich um theologische Texte. Eine wichtige Spur zur humanistischen Kultur Italiens lassen die Schrifttypen erkennen. Die Druckerei hat in der kurzen Zeit ihrer Existenz, 1473/74, eine eigene Antiqua entwickelt.⁴

Die neue Schriftform fand nicht immer direkt aus Italien in die Reichsstadt. Der Drucker Günter Zainer hatte sie wohl zuerst in Straßburg kennengelernt. Es ist interessant, daß auch Zainer keineswegs gewillt war, italienische Vorlagen einfach zu kopieren. Sein Kollege Erhard Ratdolt (um 1447-1528) betrieb von 1476 bis 1486 in Venedig eine Druckerei. Er brachte ein wahrscheinlich dort hergestelltes Blatt mit Mustern – zehn Varianten der Rotunda-Schrift mit. Bald übernahmen auch andere Augsburger Verlage die Vorbilder. Er beschäftigte Illustratoren, die ihrerseits die Kunstproduktion Italiens kannten, von denen die Maler Jörg Breu und Hans Burgkmair die bekanntesten waren.

Auch humanistisches Denken gelangte mitunter auf Umwegen nach Augsburg. Eine Schlüsselfigur des Augsburger Frühhumanismus, Sigmund (II.) Gossembrot (1417- 1483), war während seines Studiums an der Wiener Universität mit der neuen Bewegung in Kontakt gekommen. Dem von ihm begründeten Zirkel, der neben anderen Kardinal Peter von Schaumberg und der Nürnberger Hermann Schedel angehörten, stand über Sigmund Meisterlin, den Chronisten und Mönch von St. Ulrich, mit dem Humanistenkreisen des Benediktinerklosters in Beziehung.

Mit der Zeit entwickelte sich die Reichsstadt zu einem der wichtigsten Verlagsorte Europas. Mit großer Wahrscheinlichkeit arbeitete hier der geheimnisvolle Petrarca-Meister, ein Holzschneider, dessen Identität bisher nicht zweifelsfrei geklärt ist.⁵ Man benannte ihn nach seinem Hauptwerk, Francesco Petrarca's „Arznei beider Glück“, das 1532 bei Heinrich Steiner gedruckt wurde. Die Bibliothek, die der Rat in einem Gebäude neben dem Gymnasium bei St. Anna seit 1537 aufbauen ließ, entwickelte sich zu einem Zentrum gelehrter Studien.⁶

³ Rolf Schmidt, Die Klosterdruckerei von St. Ulrich und Afra in Augsburg (1472 bis kurz nach 1474), in: Helmut Gier/Johannes Janota (Hg.), Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, S. 141-152.

⁴ Franz A. Bornschlegel, Etappen der Schriftentwicklung im Augsburger Buchdruck von Günther Zainer bis Johann Schönsperger d. Ä., ebd., S. 153-172.

⁵ Norbert Ott, Frühe Augsburger Buchillustration, ebd., S. 101- 241, hier S. 234f.

⁶ Karl Köberlin, Geschichte des humanistischen Gymnasiums bei St. Anna in Augsburg, 1531-1931, Augsburg 1931.

Eine bedeutende Bereicherung erfuhren die Bestände durch den Ankauf griechischer Handschriften in Venedig. Ihr Vorhandensein bildete eine wichtige Voraussetzung dafür, daß Augsburg zu einem Zentrum der Gräzistik und zum Ursprungsort der deutschen Byzantinistik wurde. Hieronymus Wolf, von 1557 bis zu seinem Tod 1580 Rektor des Anna-Gymnasiums, veranstaltete Ausgaben griechischer Klassiker und ein Corpus byzantinischer Historiker. In der Bibliothek und in Wolfs Arbeit kulminierte ein Kulturtransfer über gewaltige Räume und Zeiten. Er vollzog sich vom östlichen Mittelmeerraum, führte über die Galeerenrouten nach Venedig und von dort über die Alpen.

Die Entwicklung Augsburgs zu einem frühen Zentrum des Humanismus und zum wichtigsten Kristallisationspunkt der Frührenaissance des Nordens hatten Voraussetzungen, die tief in die Geschichte zurückreichten. Da war zunächst die römische Vergangenheit Augsburgs, deren Zeugnisse schon im frühen 16. Jahrhundert systematisch untersucht wurden. Der Humanist Dr. Conrad Peutinger, der selbst enge Verbindungen zur antiquarischen Bewegung Italiens unterhielt, erstellte hier die früheste deutsche Inschriftensylloge. Sie wurde 1505 publiziert.⁷

Ein ebenso wichtiger Punkt war, daß Augsburg an einer der wichtigsten Nord-Süd-Verbindungen Mitteleuropas lag, an der Heerstraße, die über den Brenner zur Donau führte und ungefähr dem Verlauf der römischen Via Claudia folgte. Hier hatten sich schon die Heere mittelalterlicher Herrscher zum Romzug versammelt; in der Neuzeit entwickelte sich ein regelmäßiger, sich immer mehr versteigender Boten- und Postdienst zwischen italienischen Städten und der oberdeutschen Metropole. Die bei weitem wichtigste Partnerstadt Augsburgs war seit jeher Venedig. Die enge Beziehung zwischen der „Biberrepublik“ (Jacob Burckhardt) und Augsburg hatte ökonomische Gründe und zeitigte reiche kulturelle Folgen. Augenfällig wird das schon an der berühmten Stadtansicht Augsburg, die der Goldschmied Jörg Seld 1521 schuf. Diese erste Vogelschauvedute des Nordens hat sein direktes Vorbild in Jacopo de' Barbaris Venedig-Ansicht von 1500, die ihrerseits von Anton Kolb, einem Nürnberger, herausgegeben worden war.

III Kultur und Geld

Unter den Kaufleuten, die von Venedigs „Fondaco dei tedeschi“ aus ihre Geschäfte abwickelten, bildeten die Schwaben seit dem hohen Mittelalter die wichtigste Gruppe.⁸ Häufig wurde auch deren „Konsul“, der die Interessen der auswärtigen Geschäftsleute gegenüber der Serenissima zu vertreten hatte, von ihnen gestellt. Von Venedig aus führten die Verbindungen weiter nach Süden, zum päpstlichen Hafen Ancona oder nach Bologna. In der berühmten Universitätsstadt arbeitete nicht nur eine Münzstätte des Heiligen Stuhls; sie gilt zugleich als ein Zentrum der Medaillenkunst. Weitere Augsburger Verbindungen bestanden nach Mailand – wo seit 1493 ein fuggerscher Faktor amtierte –, und von dort aus nach Genua. Florenz,

⁷ Vgl. Martin Ott, Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert (Münchener Historische Studien. Abt. Bayerische Geschichte Bd. XVII), Kallmünz 2002, S. 100-104, S. 165-170.

⁸ Hermann Kellenbenz, Wirtschaftsleben der Blütezeit, in: Gunther Gottlieb u.a. (Hg.), Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1984, S. 258-300.

Rom, das spanische Neapel und selbst kleinere Städte wie Faenza, wo die berühmte Majolika hergestellt wurde, finden sich in Augsburgs Handelsnetz. Wie weiträumig die Geschäfte der Augsburger waren, zeigt sich etwa an den Aktivitäten der Gossembrot, die mit in Antwerpen gekauften Drogen aus Übersee in Genua und Mailand handelten⁹ und erst recht an den wahrhaft weltumspannenden Aktivitäten der Welser und der Fugger.

Der venezianische Kupfermarkt zählte zu den wichtigsten Europas; Augsburger Kaufleute, allen voran die Fugger, dazu neben anderen die Gossembrot, die Herwart, Paumgartner, die Welser und die Hoechstetter handelten hier außerdem mit Silber und Blei. Baumwolle aus dem Mittelmeerraum, Gewürze, Glas, edle Textilien und eben auch Kunstwerke. Am Rialto dürfte im 16. Jahrhundert der wichtigste Kunstmarkt Europas bestanden haben, und die Fugger, in Kooperation mit Partnern wie der Augsburger Firma Ott, entfalteten auch auf diesem Sektor rege Aktivitäten.¹⁰ Ein frühes Emblem dieser Beziehung ist das Porträt Jörg Fuggers, eines Bruders Jakob Fuggers des Reichen, das Giovanni Bellini 1474 schuf. Der Maler und Kunsthistoriker Giorgio Vasari (1511-1574) rühmte ein Ölporträt Giorgiones, das einen Deutschen aus dem Haus Fugger – „un todesco die Casa Fucheri“ gezeigt haben soll.¹¹ Fuggersche Aufträge gingen an die Größten der venezianischen Malerei: neben vielen anderen an Jacopo Tintoretto und seinen Sohn Domenico, an Veronese und an den bedeutenden Bildhauer Alessandro Vittoria. Leider sind die meisten Erwerbungen der Fugger längst verschollen oder zerstört.

Der Kulturaustausch zwischen Italien und der Reichsstadt entwickelte sich, wie man sieht, im Wesentlichen parallel zu den ökonomischen Beziehungen. Geld war auch das Vehikel, mit dem die Kultur der Renaissance von Augsburg und bald auch Nürnberg weitere Städte und Regionen des Reiches erreichte. So belieferten die Fugger die wittelsbachischen Höfe in München und Landshut und auch den Kaiserhof mit italienischer Kunst und Luxuswaren, unter denen Objekte venezianischer Herkunft wieder bedeutendes Gewicht zukam. Die Fugger waren es auch, die, im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, italienische Renaissancearchitektur nach Augsburg brachten. Die Fuggerhäuser mit dem eleganten Damenhof und ihre Grabkapelle in der Annakirche stellen überhaupt die frühesten Beispiele für die neue Baukunst der Renaissance nördlich der Alpen dar. Die Wege, auf denen die neuen Formen in die Reichsstadt gelangten, sind allerdings noch nicht wirklich geklärt. Was die Fuggerkapelle betrifft, scheinen sich direkte Vorbilder in Spanien zu befinden, im Dom von Granada – dessen Formen ihrerseits eine italienische Genealogie haben. So könnte die Gestalt der Kapelle auf die intensiven Beziehungen verweisen, die das Haus Fugger mit der spanischen Krone unterhielt.

Ganz allmählich eroberten italienische Formen den öffentlichen Raum. Im großen Saal des alten gotischen Rathauses zog man Säulen aus Rotmarmor ein, schmückte die Ratsstube mit Putti, „welschen Kindlein“.¹²

⁹ Ebd., S. 272.

¹⁰ Sibylle Backmann, Kunstagenten oder Kaufleute? Die Firma Ott im Kunsthandel zwischen Oberdeutschland und Venedig (1550-1650), in: Bergdolt/Brüning, Kunst, S. 175-197.

¹¹ Klára Garas, Die Fugger und die venezianische Kunst, in: Bernd Roeck/Klaus Bergdolt/Andrew John Martin (Hg.), Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Kunst und Wirtschaft im 16. Jahrhundert (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums Venedig - Centro Tedesco di Studi Veneziani Bd. 9), Sigmaringen 1992, S. 123-129, 124.

¹² Bushart, Kunst und Stadtbild, in: Gottlieb, Augsburg, S. 357- 385, 384.

Das Projekt, den Perlachturm, Augsburgs „Campanile“ neben dem Rathaus, im Sinn des neuen Stils umzugestalten, blieb indes Projekt.

Auf dem Fischmarkt neben dem Rathaus ließ der inzwischen der Reformation anhängende Rat 1537 eine Figur des Stadtpatrons St. Ulrich entfernen und ersetzte sie durch einen von Stadtgießer Peter Wagner gegossenen Neptun, der ersten „heidnischen“ Monumentalfigur, die in Augsburg Aufstellung finden sollte. Die Verbannung des Heiligen rief damals den wütenden Protest von Bischof Christoph von Stadion hervor; er war vergeblich. Der antike Wassergott wurde zum Symbol für den Machtanspruch des humanistischen, bürgerlichen Augsburg gegenüber der geistlichen Gewalt.

V Reisende Maler

Der Kulturtransfer zwischen Augsburg, Bayern und Italien erfolgte natürlich nicht nur über Bücher, Medaillen und Bilder. Süddeutsche Kaufleute schickten ihre Söhne zur Ausbildung nach Süden, ins Land, das die doppelte Buchführung erfunden hatte und aus dessen Sprache bis heute zentrale Begriffe des Finanzwesens stammen, einige haben in Padua und an anderen Universitäten Italiens studiert. Sie nahmen die neuen geistigen Tendenzen wahr, sahen die Kunst und Kultur des Italiens, brachten Kunstwerke mit, versuchten, Künstler nach Norden zu ziehen. Und auch die Künstler selbst nahmen die Wunderwerke, die in Florenz, Rom, in Mailand, Venedig und in den kleineren Residenzstädten entstanden, in Augenschein und brachten sich auf den neuesten technischen Stand. Es ist bezeichnend, daß der Münchner Maler Gabriel Angler schon um 1435 in Venedig „Varb und Lasur“ bezog. Was „Perspektive“ heißt, wie antike Ornamente, Architektur und die Kleidung der Alten aussehen – all das ließ sich natürlich am besten vor Ort studieren; in diesem Zusammenhang ist auch daran zu erinnern, daß die Italiener ihrerseits viel von niederländischen Meistern gelernt hatten – im Besonderen die Kunst, „realistisch“ Details zu gestalten. Auch die Landschaftsmalerei verdankt Anregungen von dort. So wurden über die Auseinandersetzung der Süddeutschen mit der Malerei Italiens zugleich künstlerischer Errungenschaften des fernen Nordwestens rezipiert.

Frühe Belege für die Präsenz von Augsburger Malern in Oberitalien bieten die Schriftquellen. Danach lebten in Venedig um 1450 ein Johannes de Augspurgo und 1482 ein Bernardus de Augusta.¹³ Andere – wie der „pictor theotonicus“ Paulus oder der berühmte Giovanni d’Alemagna, ein Werkstattkollege Antonio Vivarinis – lassen sich nicht genauer lokalisieren. Albrecht Dürers Italienreisen, 1494/95 und 1505-1507, bieten die bekanntesten Beispiele. Die Briefe, die der Nürnberger aus dem Süden an seinen Humanistenfreund Willibald Pirckheimer schrieb, dokumentieren, welche tiefen Eindruck die Kunst des Südens mit ihren technischen und stilistischen Innovationen auf den jungen Deutschen machte; besonders hervorgehoben wird der alte Giovanni Bellini.¹⁴ Dürers berühmte Worte, hier, in Venedig sei er ein Herr, daheim ein Schmarotzer, deutet zugleich das Gefälle an, das zwischen der sozialen Stellung der Maler des

¹³ Andrew John Martin, Motive für den Venedig-Aufenthalt oberdeutscher Maler. Von Albrecht Dürer bis Carl Loth, in: Roeck u. a., Venedig, S. 21-30, 22.

¹⁴ Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlaß, ed. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956-1969, I, S. 41-60.

Nordens und ihrer Situation im Süden bestand. Zwar waren im Verständnis der Epoche Leute wie Dürer oder Holbein dies- wie jenseits der Alpen nichts anderes als Handwerker; was den Süden vom Reich unterschied, war das geistige Klima, das an vielen Höfen und Städten, in Klöstern und Bischofspalästen herrschte. Italien war das Land einer avancierten Kunsttheorie, eines hochstehenden Diskurses darüber, was als „schön“ gelten sollte; hier wurde – zunächst als literarische Fiktion – der soziale Typus des Künstlers im modernen Sinn geschaffen. Mit Leonardo, Raffael und Michelangelo, dem einzigen „Superstar“ der Renaissance (Rob Hatfield), waren Meister zu besichtigen, die das mythische Bild vom Renaissancekünstler überhaupt prägen sollten.

Es dürfte seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert keinen süddeutschen Maler von Rang gegeben haben, dem sich nicht direkte Italienkenntnis unterstellen läßt, auch wenn direkte Quellenbelege fehlen. Hans Burgkmairs „Maria im Rosenhag“ oder Hans Holbeins d. Ä. (um 1460/70-1524) „Lebensbrunnen“, dessen „Madonna auf dem Altan“ und andere ihrer Werke spiegeln unübersehbar den Einfluß der avantgardistischen Kunst des Südens. Der in Augsburg tätige Christoph Amberger (gestorben 1561/62) – er ist vor allem als Porträtmaler berühmt geworden – hielt sich ebenso in Venedig auf; Emanuel Amberger und der Münchner Christoph Schwarz (um 1545-1592) arbeiteten in Tizians Werkstatt. Der gebürtige Münchner Johann Rottenhammer (1564-1625) schließlich, der lange in Venedig gelebt hatte, kaufte für Rudolf II. am Rialto Bilder und überarbeitete sie; 1606 erwirbt er das Augsburger Bürgerrecht und bringt seine Kenntnis der italienischen Kunst mit an den Lech.¹⁵ Daß er die großen italienischen Meister des späten 16. Jahrhunderts, im Besonderen die Malerei Tintoretts, eingehend studiert hat, zeigen seine noch erhaltenen Werke.

Nicht nur deutsche Maler reisten nach Italien. Im Lauf des 16. Jahrhunderts gelang es den Auftraggebern im Norden zusehends häufiger, Italiener oder in Italien ausgebildete Künstler nach Norden zu ziehen. Der bei weitem bedeutendste Fall ist Tizians Augsburg-Aufenthalt während des Reichstages von 1548. Die Nürnberger engagierten (um 1538-45) einen Italiener, Antonio Fazuni, als Festungsbaumeister und sicherten sich so die Expertise eines Architekten, der aus dem auch im Bereich der Militärarchitektur damals führenden Land.

VI Wandernde Bücher: Die Rezeption der italienischen Kunsttheorie

Ohne Zweifel war es die reichsstädtische Welt, das Umfeld der Gossembrot, der Fugger, der in den Städten beheimateten Klöster, wo die Kultur der Renaissance nördlich der Alpen zuerst Akzeptanz fand. Hier wurden nach italienischem Vorbild die ersten Kunst- und Antikensammlungen aufgebaut, hier war Kapital, bestand auch eine technische Infrastruktur, die der Verbreitung der Gedanken und der Kunstformen zugute kam: Kommunikationsnetze und Druckerwerkstätten. Die kapitalkräftigen Eliten – das war ein besonders wichtiger Grund für die Vorreiterrolle der Städte – suchten kulturelle „Zeichen“, die dem neugewonnenen Status Ausdruck verleihen konnten.

¹⁵ R. A. Peltzer, Hans Rottenhammer, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 33/5, Wien/Leipzig 1916, S. 291-365.

Wie wichtig das intellektuelle Umfeld, das sie boten, für die Künste war, zeigen vor allem die Schriften Dürers. Seine theoretischen Texte lassen eine eingehende Auseinandersetzung mit der italienischen Theorie erkennen. Sein Bild der kunstgeschichtlichen Entwicklung gleich dem des italienischen Humanismus. Er besitzt die „Hypnerotomachia Poliphili“, einen von architekturtheoretischer Bildung strotzenden, geheimnisvollen Roman, der – geschmückt mit Holzschnitten von stupender Qualität – bei Aldus Manutius in Venedig erschienen war. Daß ihm Schriften Leon Battista Albertis vertraut waren, ist unzweifelhaft. Sicher kannte er Vitruvs Theorie, Plinius Naturgeschichte und Piero della Francescas Perspektivbuch.¹⁶

Manches Wissen dürfte ihm, gesprächsweise oder durch Exzerpte¹⁷, durch sein humanistisches Umfeld in Nürnberg vermittelt worden sein. Der Nürnberger Jörg Glockendon publizierte 1509 eine von italienischen Grundlagen ausgehende Perspektivlehre, der Nürnberger Ryff, ein Arzt und Mathematiker, hat dann 1543 die erste deutschsprachige Vitruv-Ausgabe vorgelegt; gedruckt wurde das Werk in Straßburg. Vier Jahre später ließ er eine „Unterrichtung zu rechtem verstand der lehr Vitruvii“ folgen, ein Buch, das aus wichtigen italienischen Autoren – etwa Alberti, Serlio, Tartaglia – und Dürer schöpft und zu einer „wahren Bibel der deutschen Spätrenaissance“ wurde, wie Julius von Schlosser urteilt.¹⁸ Der Vitruv-Kommentar des Bernardino Baldi wurde dann in Augsburg herausgebracht. Aber auch die italienischsprachige Architekturtheorie fand den Weg über die Alpen. Der Augsburger Stadtwerkmeister Elias Holl (1573-1646), der um die Jahreswende 1600/1601 nach Venedig reiste, kannte nachweislich die Säulenlehre Giacomo Barozzi da Vignolas und das in ganz Europa verbreitete Architekturwerk Sebastiano Serlios. Das graphisch aufwendigste Architekturwerk des 16. Jahrhundert, Andrea Palladios „Quattro libri dell’ architettura“, fand zwar ebenfalls über die Alpen, hinterließ aber in der süddeutschen Baukunst der Renaissance nur wenige sichtbare Spuren.

Allerdings kam es auch während des 16. Jahrhunderts zu keiner wirklich bedeutenden deutschen Kunsttheorie, sieht man von dem in vieler Hinsicht herausragenden Sonderfall Dürer ab. Der deutsche Diskurs blieb im Schatten Italiens. Im Reich hatten „Säulenbücher“ Konjunktur. Es waren intellektuell eher bescheidene Werke, die vor allem der Baupraxis dienten. An der in Italien anhaltenden, ja aufblühenden Debatte um das Schöne und um die Stellung von Künstlern und Künsten hatten weder der Süden des Reiches noch das übrige Deutschland Anteil. Vasaris Lebensbeschreibungen berühmter Maler, Bildhauer und Architekten fand erst im späteren 17. Jahrhundert ein deutsches Pendant, Joachim von Sandrarts „Teutsche Akademie“, die 1675 in Nürnberg erschien. Sandrart war zugleich Augsburg eng verbunden. Hier entstanden zwischen 1670 und 1673 die Illustrationen für sein Werk, hier auch gründete er die erste deutsche Kunstakademie.

VII Bayerischer Humanismus

¹⁶ Dürer-Rupprich, I, S. 126; II, S. 100; II, S. 368, S. 373, Anm. 3.

¹⁷ Dürer-Rupprich, II, S. 217.

¹⁸ Julius Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der Neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, ND 1985, S. 243.

Während der Anfänge der humanistischen Bewegung treten auch im Herzogtum zunächst Mönche und Kleriker hervor – etwa Klosteräbte wie Marius von Aldersbach und Angelus Rumpfer von Formbach, die sich als Chronisten betätigten, oder der in Landshut als Pfarrer tätige Veit Arnpeck, einer der großen Geschichtsschreiber Bayerns. Daneben sind einige Domherren und Bischöfe – allen voran der Eichstätter Albrecht von Eyb (1420-1475), der in Bologna, Padua und Pavia studiert hatte – zu nennen.¹⁹ Der Tegernseer Mönch Petrus von Rosenheim war auf dem Basler Konzil mit dem Renaissancehumanismus in Berührung gekommen. Dessen Prior Bernhard von Waging stand mit Kardinal Nikolaus von Kues, einem der bedeutendsten Geister des 15. Jahrhunderts, in Verbindung. Und der humanistisch gebildete Wolfgang Seidel, auch er ein Tegernseer Benediktiner, brachte es zum Hofprediger Herzog Wilhelms IV. Diese und andere Gestalten erinnern daran, daß christliche Frömmigkeit und humanistisches Denken fruchtbare Symbiosen eingehen konnten.

Auch bei der Gründung der Ingolstädter Universität durch Ludwig den Reichen (1472) hat der humanistische Bildungsgedanke eine Rolle gespielt. 1492 wurde der deutsche „Erzhumanist“, der Franke Konrad Celtis, nach Ingolstadt berufen. Er brachte italienischen Humanismus aus erster Hand mit. Gerade war er von einer Italienreise zurückgekehrt, auf der er mit Marsilio Ficino, Pomponius Laetus und anderen Intellektuellen zusammengetroffen war. Seine Tätigkeit in Ingolstadt blieb Episode; gleichwohl entwickelte sich die Universität in der folgenden Zeit zu einer Hochburg des Humanismus. Auch der bedeutendste bayerische Humanist des 16. Jahrhunderts, der Abensberger Johannes Thurmair, genannt Aventin (1477-1534), hat seine Prägung in Ingolstadt erfahren.²⁰ Schon 1517 wurde er, nach langjähriger Tätigkeit als Erzieher der Söhne Albrechts IV., zum bayerischen Hofhistoriographen ernannt. Seine „Annales ducum Boiariae“ („Annalen der bayerischen Herzöge“) die 1566 gedruckt erschienen und auch ins Deutsche übersetzt wurden, spiegeln die Kenntnis großer Geschichtsschreiber der Antike: Tacitus, Livius und Thukydides.

Aventins Geschichtsschreibung, seine Bemühungen um in Bayern gefundene antike Inschriften und die Edition lateinischer Klassiker und mittelalterlicher Urkunden lassen eine für den Norden charakteristische Umorientierung der humanistischen Interessen und Methoden erkennen. Neben der „großen“ römischen und griechischen Antike rückt die einheimische Vergangenheit in den Fokus. Man feiert das eigene Land, die eigene Stadt: Eyb rühmt Bamberg, Celtis feiert Nürnberg; seine „Germania“ blieb unvollendet. Man sah eigene Geschichte, die Schönheit der eigenen Städte und Landschaften mit neuen Augen. Peter von Rosenheim rühmte in einem Gedicht – das Vorbild von Vergils „Bucolica“ schimmert durch – das herrliche Land, das sein Kloster Tegernsee umgab. Man denkt an die berühmten Landschaftsbeschreibungen, die Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., etwa zur selben Zeit verfaßte.

Ganz ähnliche Tendenzen lassen sich in Augsburg bemerken, wo der Patrizier Markus Welser in polemischer Auseinandersetzung mit Aventin eine Stadtgeschichte publiziert. Auch Welser, der Italien

¹⁹ Überblick bei Andreas Kraus, Geschichte Bayerns. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1983, S. 185-193.

²⁰ Gerhard- Helmut Sitzmann (Hg.), Aventin und seine Zeit, 1477-1534, Abensberg 1977.

bereist und lange in Venedig gelebt hatte, trat als „Archäologe“ und Editor hervor.²¹ Er stand mit dem bayerischen Hof in bester Verbindung, lieferte zum Beispiel Hinweise für das ikonographische Programm im Herkulesaal der Münchner Residenz.

VIII Die Renaissance der Fürsten: Landshut, Neuburg, München

Augsburg und Nürnberg waren zwar die wichtigsten „Einfallspforten“ für den Humanismus und überhaupt für die italienische Renaissancekultur, aber nicht die einzigen. Schon bald treten indes die Höfe als Knotenpunkte des Kulturtransfers hervor. Für humanistisch gebildete Gelehrte und für Künstler war eine Stellung bei Hofe erträumtes Karriereziel. Hier galten alle Regelungen und Dekrete, die das städtische Handwerk wie Eisenbänder umschnürten, nichts. Hier lockten Geld, elegante Kleidung, womöglich ein Adelstitel; hier spielte buchstäblich die Musik. Mit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts drang die von Italien beeinflusste Kunst, zugleich, was man einen italienischen Lebensstil nennen könnte, an allen Fronten vor.

Herausragende Beispiele für die Rezeption italienischer Formen finden sich im Umkreis der wittelsbachischen Herzöge: Zuerst in Landshut, dann auch in München. Schon Ludwig X. hatte auf einer Reise nach Italien Giulio Romanos Palazzo del Tè in Mantua gesehen; er ließ italienische Bauhandwerker kommen. 1536-1543 entstand mit der Landshuter Stadtresidenz der erste profane Renaissancebau außerhalb Augsburgs. Der „Italienische Saal“ und die sich anschließenden Gemächer feiern Heroen und Götter, Philosophen und Herrscher der Antike.

Der Salzburger Hans Bocksberger der Ältere übernahm nach Abschluß der Arbeiten in Landshut einen Auftrag Ottheinrichs von Pfalz-Neuburg. Er malte für ihn die Kapelle seines Neuburger Schlosses aus. Das Konzept dafür, frühes Beispiel einer protestantischen Ikonographie, stammt wahrscheinlich von dem Nürnberger Theologen Andreas Osiander.²² Vorbilder sind erneut in Italien zu suchen: In Rom, im Umkreis Raffaels, auch in Parma, wo Fresken Correggios Einfluß ausübten. Eine Szene, die Darstellung von Joseph und Potiphars Weib, hat als Vorbild ein von Giulio Romano entworfenes Fresko in den Loggien des Vatikan. Das Bild wurde von Marcantonio Raimondi nachgestochen und diente als Vorbild einer Szene im Innenhof der Landshuter Stadtresidenz, die wahrscheinlich Ludwig Refinger ausführte. Ebendieses Landshuter Bild bot aller Wahrscheinlichkeit nach das Muster für Bocksbergers Neuburger Fresko. Es ist in der Tat der „seltene Fall eines rekonstruierbaren Rezeptionsweges von Süd nach Nord...“, der hilft, die Zusammenhänge zwischen Italien und dem wittelsbachischen Bayern klarer zu sehen.²³

²¹ Bernd Roeck, Geschichte, Finsternis und Unkultur. Zu Leben und Werk des Marcus Welser (1558-1614), in: Archiv für Kulturgeschichte 72,1 (1990), S. 115-141.

²² Susanne Kaeppele, Hans Bocksberger d. Ä. Vorlagen für Ottheinrichs *biblisch gemäl* in der Neuburger Schloßkapelle, in: Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert, Regensburg 2002, S. 176-203.

²³ Ebd., S. 192.

Das Neuburger Schloß zeigt ein merkwürdiges Konglomerat der verschiedensten Einflüsse – eine Interferenz von Norden und Süden.²⁴ So hat Jörg Breu d. J. – der auch in Ottheinrichs Jagdschloß Grünau tätig war – an der Ausstattung mitgewirkt. Für anderes gaben Holzschnitte Hans Holbeins d. J. Anregungen – beide haben aber ihrerseits italienische Anregungen in ihrem Werk verarbeitet. Holbein, auch er ein gebürtiger Augsburger, kannte Italien aus eigener Anschauung.

Nach Landshut wurde die Residenzstadt München zu einem Zentrum der Renaissancebaukunst. Die Anlage des Antiquariums, ab 1568, machte unter Albrecht V. den Auftakt.²⁵ Es beherbergte die Antikensammlung des Herzogs und die Bibliothek. Dabei beriet ihn der Maler, Antiquar und Kunstagent Jacopo Strada, ein Mantuaner, der vom Wiener Kaiserhof aus Entwürfe lieferte.²⁶ Das Kunsthistorische Museum in Wien bewahrt Tizians Porträt Stradas, das den mit allen Wassern gewaschenen Kunstagenten als großen Herrn zeigt, inmitten von Antiken und Münzen auf.

Der über die Maßen verschwenderische wittelsbachische Erbprinz Wilhelm, der spätere Herzog Wilhelm V., ließ seit 1568 die Burg Trausnitz hoch über Landshut zum Renaissanceschloß umgestalten. Eindrucksvollstes Zeugnis jener großen Zeit der Landshuter Hofkultur ist die Narrentreppe, deren Fresken Figuren der *Commedia dell'arte* zeigen. Leiter der Bau- und Ausschmückungsarbeiten war der um 1540 als Sohn eines Flamen geborene Friedrich Sustris, der seine Formung in Venedig, Rom und Florenz erhalten hatte. Hier brachte der erstklassige Zeichner es zum Mitglied der von Vasari begründeten „Accademia del disegno“. Von 1574 bis zu seinem Tod, 1599, war er der bestimmende (und hochbezahlte) „Intendant“ der Landshuter, dann der Münchner Hofkunst. Sein Hauptwerk ist die Münchner Michaelskirche, auch für die Residenz, so für das Antiquarium, das erst unter Wilhelm V. seine endgültige Gestalt fand, lieferte er Entwürfe. Neben ihm war auch Peter Candid (1548-1628), ein in Florenz ausgebildeter Niederländer, in der Residenz tätig. Übrigens waren es dann (wie auch anderswo) gewöhnlich einheimische Maurer und Architekten, die der von den Designern ersonnenen „italianità“ zu materieller Wirklichkeit verhalfen.

IX Augsburg, München, Prag

Die Karrierewege von Sustris und anderen internationalen Hofkünstlern des 16. Jahrhunderts zeigen ein immer komplexer werdendes Netz der Austauschbeziehungen. Von großer Bedeutung war nach wie vor das Haus Fugger. Die Fugger sammelten im großen Stil Kunst, Bücher und Kleinodien; sie bauten in Augsburg an ihrem Stadtpalast und ließen sich im schwäbischen Umland Schlösser errichten, als Zentren

²⁴ Friedrich Kaeß/Reinhard H. Seitz, *Das Schloß zu Neuburg an der Donau. Der Bauzustand um 1550 und die späteren Veränderungen*, Neuburg 1987.

²⁵ Horst H. Stierhof, *Zur Baugeschichte der Münchner Residenz*, in: Hubert Glaser (Hg.), *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur bayerischen Geschichte und Kunst, 1573-1567*, München 1980, S. 269-278.

²⁶ Dirk Jacob Jansen, *Jacopo Strada et le commerce d'art*, in: *Revue de l'art* 77 (1987), S. 11-21; Barbara Gutfleisch/Jochim Menzhausen, *„How a Kunstammer should be formed“. Gabriel Kaltemarckt's Advice to Christian I of Saxony on the Formation of an Art Collection, 1587*, in: *Journal of the History of Collections* 1 (1989), S. 3-32.

des dort erworbenen Grundbesitzes. Hans Fugger (1531-1598) beschäftigte beim Bau des mächtigen Schlosses in Kirchheim/Mindel den Augsburger Kunstschreiner Wendel Dietrich, der die berühmte Holzdecke des Zedernsaales schnitzte, und den Baumeister Jakob Eschay – ebenfalls einen Augsburger – und den in Amsterdam geborenen Bildhauer Hubert Gerhard, der zusammen mit seinem Landsmann Adriaen de Vries in der Florentiner Werkstatt Giambolognas ausgebildet worden war. In Kirchheim fertigte er 1581 eine Mars-Venus Gruppe, die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befindet. Er ging dann nach München an den Hof Wilhelms V.- hier entstanden u.a. Brunnenfiguren und die Michaelsstatue vor der Fassade von St. Michael – und wechselte 1587 nach Augsburg, wo er mit den Figuren des Augustusbrunnens ein Hauptwerk schuf. Kaiser Rudolf II. versuchte vergeblich, ihn für Prag zu gewinnen. Er begab sich vielmehr in die Dienste von Erzherzog Maximilian III., dem „Deutschmeister“. Es gelang dem Kaiser allerdings, Gerhards einstigen Florentiner Werkstattgenossen Adriaen de Vries an seinen Hof zu holen. Talentscouts des Kaisers hatten de Vries schon 1589 in Florenz oder Turin entdeckt und aus savoyischen Diensten abgeworben.²⁷ Der Kontakt dürfte über Gerhard zustande gekommen sein.

Fügt man das Puzzle zusammen, zeigt sich die Bedeutung Hans Fuggers und anderer Mitglieder der Familie als Vermittler: Er ist es, der Gerhard nach Kirchheim holt, ihm den Weg nach Augsburg und München bereitet; auch der Florentiner Bildhauer und Stukkateur Carlo Palago arbeitet, bevor er nach München wechselt, im Augsburger Fuggerpalast. Überdies hat die Fugger-Bank den Münchner Hof nicht nur mit Kunst beliefert, Kunsthandwerker und Künstler dorthin vermittelt, sondern mehr als einmal die erforderlichen Geldmittel vorgestreckt.²⁸

Daneben wird die wachsende Bedeutung des Prager Kaiserhofes deutlich. de Vries ging von dort nach Augsburg, wo er – fürstlich entlohnt – den Merkur- und den Herkulesbrunnen schuf. Daran schloß sich ein langer, überaus fruchtbarer Aufenthalt in Prag an. Sein Fall zeigt, daß zwischen den Höfen und Reichsstädten ein regelrechter Wettbewerb um Spitzenkünstler ausgetragen wurde. Das schloß freundschaftlichen Austausch nicht aus. So liefert der Augsburger Stadtmeister Fassadenrisse seiner Augsburger Bauten an den Kaiserhof, Peter Candid arbeitete nicht nur für den Münchner Hof, er fertigt auch Entwürfe für die Deckenbilder des Goldenen Saales im Augsburger Rathaus. Und der in Italien geschulte Maler und Architekt Joseph Heintz hat seit 1597 abwechselnd in Augsburg und in Prag gelebt und gearbeitet, auch für die Neuburger Hofkirche hat der gebürtige Basler Entwürfe geliefert.²⁹ In den Werken jener Künstler vollzog sich eine eigenwillige Synthese niederländischer und italienischer Einflüsse. Ihren letzten großen Auftritt sollte die Architektur der Renaissance in Augsburg haben. Um Gerhards und de Vries' Prachtbrunnen entspann sich ein urbanistisches Programm, das in der Epoche seinesgleichen

²⁷ Zuletzt Frits Scholten, Adriaen de Vries, Kaiserlicher Bildhauer, in: Ausstellungskatalog Adriaen de Vries, S. 19-45; grundlegend Lars Olof Larsson, Adriaen de Vries. Adrianus Fries Hagensis Batavus 1545-1626, Wien/München 1967.

²⁸ Besonders charakteristisch ist der Fall des Edelsteinschneiders Valentin Drausch: Hilda Lietzmann, Valentin Drausch und Herzog Wilhelm V. von Bayern. Ein Edelsteinschneider der Spätrenaissance und sein Auftraggeber, München 1998.

²⁹ Über ihn Jürgen Zimmer, Joseph Heintz d. Ä. als Maler, Weißenhorn 1971.

sucht.³⁰ Es gibt gute Argumente dafür, daß an seiner Konzeption Marcus Welser beteiligt war, der in Venedig gelebt hatte und über intime Kenntnisse der Augsburger Stadtgeschichte verfügte. Die römische Vergangenheit der Reichsstadt hatte ja schon der Konzeption der Prachtbrunnen Themen geliefert. Zeitweilig erwog der Rat offensichtlich, eine prächtige Loggia auf dem Perlachplatz zu errichten. Das Projekt wurde nicht realisiert. Die noch erhaltenen, sehr aufwendigen Holzmodelle verweisen auf oberitalienische Vorbilder – auf die Architektur Sansovinos und Palladios.

Den Höhepunkt des Programms markiert das Rathaus, das der Stadtwerkmeister Elias Holl zwischen 1615 und 1620 errichtete. Es ist ein merkwürdiger Bau, dessen Grundrißdisposition venezianischen Mustern folgt; Holl war ja um die Jahreswende 1600/1601 in der Entourage eines Augsburger Kaufmannes in Venedig gewesen. Der Goldene Saal läßt sich ebenfalls von Prunkräumen des Dogenpalastes ableiten. Selbst Details wie die bronzenen Imperatorenbüsten in den Treppenaufgängen haben genau bestimmbare venezianische Vorbilder. Einer genaueren Analyse entgeht außerdem nicht, daß während des Planungsprozesses auch römische Palastfassaden anregend wirkten.

Augsburgs große Renaissance ist, wenn man so sagen kann, auf eine sehr ausgeprägte Weise „italienisch“. Man fand in der schwäbischen Reichsstadt zu einem monumentalen, klassischen Stil, der auf überflüssigen Zierrat verzichtet. Es ist überaus bezeichnend, wenn dem württembergischen Architekten Heinrich Schickhardt, der auf der Reise nach Italien 1598 in Augsburg Station machte, an dem gerade fertiggestellten Augustusbrunnen auffiel, daß Postamen und Schale zu „nackend“ seien.³¹ Die Bemerkung wirft ein Schlaglicht auf den komplizierten Prozeß von „Aneignung und Abstoßung“, in dem sich die süddeutsche Renaissancearchitektur geformt hat. Schickhardt vermißte jenen überreichen Schmuck, der die deutsche Baukunst im Reich um 1600 kennzeichnet. Der Augustusbrunnen war ihm eben einfach zu italienisch.

X Lebensformen und Luxuswaren

Jetzt, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war es in Bayern und den umliegenden Städten und Territorien selbstverständlich geworden, sich aus dem reichen Angebot der italienischen Kultur zu bedienen. Die Kunst Italiens war „in“. Über Stiche – für deren Produktion wiederum Augsburg mit Meistern wie Mignot, Sawr und Kilian ein europäisches Zentrum war – wurde die Ornamentik der Renaissance kommuniziert: Maler und Goldschmiede gewannen daraus Anregungen für ihre Arbeit. Grottesken, wie sie in den Ruinen des Goldenen Hauses Neros in Rom im späten 15. Jahrhundert entdeckt worden waren, traten von Rom aus ihren Siegeszug über ganz Europa an. Sie finden sich wieder in den „Badstuben“ des Augsburger Fuggerpalasts, im Antiquarium, auf den präziösen Emaillearbeiten des Augsburger Goldschmieds David Altenstetter (um 1547- um 1617), schließlich an den Wänden des Goldenen Saals des Augsburger Rathauses. Nicht nur die großen kommunalen Bauten – man denke an

³⁰ Vgl. Bernd Roeck, Elias Holl. Architekt einer europäischen Stadt, Regensburg 1984.

³¹ Vgl. Bernd Roeck, Der Brunnen der Macht. Kunst und Mythos im späthumanistischen Augsburg, in: Michael Kühnlethal, Augustusbrunnen, S. 13- 46.

das Nürnberger Rathaus Jakob Wolffs – , die Fürstenresidenzen Bayerns und seiner „Nachbarn“ schmückten sich mit „antikischem Gewand“. Man denke an das Haus des Augsburger Kaufmanns Leinhard Böck von Böckenstein, an das Pellerhaus in Nürnberg oder an den Hirschvogelsaal des dortigen Fembohauses und an unzählige kleinere und größere Bürgerhäuser, die Spuren des aus Italien kommenden Stils tragen. Die Renaissance war zu einem Faktor der „Europäisierung Europas“ (Peter Burke) geworden. Sich mit Architektur und Kunst, die Italiens Flair verströmte, zu umgeben, war „chic“. Kulturelle Zeichen aus der Welt des Südens taugten dazu, alte, traditionelle Bedeutung zu bekräftigen und gesellschaftlichen Aufstieg durch entsprechende Accessoires zu unterfangen. Ein eigenes Kapitel stellte die Geschichte der Kavaliers- und Fürstenreisen nach Süden dar. Italien war bevorzugtes, bald selbstverständliches Ziel der „Grand Tour“ auch für die wittelsbachischen Herzöge und Kurfürsten.

Zum Gesamtbild gehörte die Rezeption italienischer Musik – man denke allein an die Berufung Orlando di Lassos nach München-, auch die Engagements italienischer Sänger, Instrumentalisten, Schauspieler und Akrobaten. Wilhelm V. hat schon in seiner Landshuter Zeit Heerscharen solcher Leute engagiert. Er bezog aus Italien eine schier unübersehbar Fülle von Luxuswaren, exotische Tiere, Pflanzen und Raritäten aller Art. Meerschweinchen wurden aus Rom bezogen, Papageien aus Mailand, Mantua und Genua. Venedig lieferte nicht nur Glas, Bilder und kostbare Stoffe, sondern auch Weinstöcke, die Visconti in Mailand sandten Samen für Myrrhen über die Alpen. Für eine Grotte, die der Herzog anlegen lassen wollte, sandte der Großherzog von Toskana Pläne, aus Mailand und Florenz wurden wohl für ihre Gestaltung Muscheln geliefert.³² Auch die Vorbilder der fuggerschen Gärten in Augsburgs Jakober Vorstadt, die Montaigne in seinem Reisetagebuch so lebendig schildert, sind zweifellos in Italien zu suchen.

XI Ausblick

Italiens Kunst setzte während des 16. Jahrhunderts das Maß für alles Schöne, und sie blieb auch später von großer Bedeutung für alle Gattungen. Münchens Theatinerkirche, die Formen der römischen Kirche S. Andrea della Valle repliziert und die Feldherrnhalle gegenüber – ein Remake der Florentiner Loggia del Lanzi- umschreiben symbolisch eine Jahrhunderte währende, ungebrochene Beziehung. Sie bleibt auch während des Barock wichtig, obwohl Frankreich mit seinen Zentren Paris und Versailles immer größere Strahlkraft gewinnt. Über Architekturbücher, Stiche und Architekten wie die Dientzenhofer und Asam fand die Formensprache des römischen Barock nach Bayern und wirkte dort weiter, etwa auf die Kunst des bedeutendsten Meisters des süddeutschen Spätbarock, Balthasar Neumann. Cosmas Damian Asam zum Beispiel hat, versehen mit einem Stipendium des Tegernseer Abtes Quirion Millon, an der römischen Accademia di San Luca studiert, als der Sizilianer Filippo Juvara, der Baumeister des Turiner Barock, dort unterrichtete. Den Baumeistern, die sich seit dem späten 17. Jahrhundert daran machten, die Germania sacra mit Kirchen und Klosteranlagen zu schmücken, lieferte Italiens Kunst Muster, mit denen sie sich intensiv auseinandersetzten, um daraus ihre eigenständige Kunst zu entwickeln. Es waren wiederum die

³² Baader, Renaissancehof, S. 301.

Asam- Brüder, die Ginalorenzo Berninis heiliges Theater über die Alpen brachten – am spektakulärsten in Gestalt des aus strahlenden Licht ins dämmrige Innere der Weltenburger Klosterkirche reitet.

Die Perspektivlehre des Jesuitenpaters Andrea Pozzo – dessen Malerei Asam ebenso kannte wie die anderer Meister des römischen Barock- half den bayerischen Barockmalern, die Kirchendecken ins Imaginäre zu öffnen. Maler wie der Venezianer Jacopo Amigoni (1675-1752), der zum Beispiel in Ottobeuren und Schleißheim den Pinsel schwang, fand die Malerei Italiens direkt nach Bayern. Der bei weitem bedeutendste italienische Maler, der in sich im 18. Jahrhundert in Süddeutschland aufhielt, war Giovanni Battista Tiepolo. Die Diessener Stiftskirche bewahrt ein Altarblatt von seiner Hand, die Fresken in der Würzburger Residenz markieren einen Höhepunkt in der an Glanzlichtern ohnedies reichen Beziehung zwischen Italien und Bayern.